



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2020

**Augenblick auf Lebenszeit. Wahrnehmung und Vorstellung bei Hans
Josephsohn**

Keller, Claudia

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-198670>

Book Section

Other

Originally published at:

Keller, Claudia (2020). Augenblick auf Lebenszeit. Wahrnehmung und Vorstellung bei Hans Josephsohn. In: Keller, Claudia; Küster, Bärbel. Gestundete Zeit - 100 Jahre Hans Josephsohn. Zürich: Scheidegger Spiess, 147-155.

Gestundete Zeit — 100 Jahre Hans Josephsohn

Herausgegeben von
Claudia Keller und Bärbel Küster

Inhalt

5	Vorwort Claudia Keller und Bärbel Küster	129	Arbeiten an der Oberfläche Magdalena Bushart
9	Grusswort Verena Josephsohn	138	Körperzeit. Hans Josephsohns «Stehende» Guido Reuter
10	Einleitung. Hans Josephsohns «gestundete Zeit» Claudia Keller und Bärbel Küster	147	Augenblick auf Lebenszeit. Wahrnehmung und Vorstellung bei Hans Josephsohn Claudia Keller
23	Nachdenklichkeit. Eigenzeit künstle- rischer Praxis bei Hans Josephsohn Daniela Hahn	156	Schichtung von Zeit. Atelier Ausstellung Architektur Angela Lammert
30	Figuration als Prozess. Hans Josephsohns serielles Arbeiten im Kontext figurativer Plastik des 20. Jahrhunderts Julia Wallner	169	Triangulation C. Metasohn Jules Spinatsch
44	Probehandeln. Die Tonskizzen von Hans Josephsohn als Tagebuch Bärbel Küster	201	Vom Atelier in die Öffentlichkeit. Hans Josephsohn im Spiegel der städtischen Kulturförderung in Zürich Denise Frey
57	Triangulation A. Schöntal Jules Spinatsch	212	Raumkomposition. Zwischen Skulptur und Architektur Peter Märkli im Gespräch mit Bärbel Küster
81	Hans Josephsohns skulpturale Sprache. Kontinuität ihres Wandels und Referenzen in der Geschichte der Skulptur Ulrich Meinherz	223	Biografien der Autor*innen
91	«Ich denke in Plastiken; das tun die meisten Leute ja nicht». Beobachtungen zum Werk von Hans Josephsohn Arie Hartog	226	Abbildungsverzeichnis
98	Erzählung und Zeit in Hans Josephsohns Reliefs Seraina Renz	227	Impressum
106	«Triangulation». Zum Foto-Essay von Jules Spinatsch Claudia Keller und Bärbel Küster		
113	Triangulation B. Tannenrauch Jules Spinatsch		

Augenblick auf Lebenszeit. Wahrnehmung und Vorstellung bei Hans Josephsohn

Claudia Keller

«Gross, einsam und zeitlos», so titelt ein Artikel in der *Zürcher Woche* vom 8. Mai 1964 von Hans Neuburg, Kunstkritiker, Grafiker und eine zentrale Gestalt für die Neue Schweizer Grafik.¹ Er bringt damit den Zusammenhang von Erhabenheit, Zeitentbundenheit und solitärem Status von Hans Josephsohn auf den Punkt, wie er den publizistischen Diskurs über den Künstler bis heute prägt. Josephsohns Plastiken haben, so Neuburg, «etwas in sich Gekehrtes, Introvertiertes, Verharrendes. Sie sind still, fast ohne Gestik, voller Statik. Sie schweigen auf eine unheimlich-melancholische Weise.» Gleichzeitig konstatiert er, dass sie «den exakt Beobachtenden fesseln», der den Blick länger auf diese Gebilde richtet und ihre «ästhetische Eigenzeit» bemerkt,² indem «er spürt, welch ungeheuerere Kraft diesen Gipskörpern innewohnt, wie sie vor randvoller Problematik und ihres vollen Volumens wegen, nahezu bersten.» Ein statisches In-Sich-Gekehrtsein und eine «Kraft», die aus den vollen Volumen herausquellend nach aussen strebt, sind die beiden gegenläufigen Aspekte von Neuburgs Charakterisierung.

Eine solche Spannung von Zeitlosigkeit und Zeitlichkeit formuliert im gleichen Jahr auch der Philosoph Hans Heinz Holz in einem Artikel mit dem schönen Titel *Der leise Wellenschlag der Zeit*: «Da gibt es einmal ein vorgestelltes Bein, das noch kein Schreiten ist, einen erhobenen Arm, der Haltung, aber nicht Gebärde ausdrückt. Die Körper bringen die Bewegung nicht aus sich hervor, sondern werden von ihr angeweht.»³ Auch Holz verbindet die mehr passiv erlebten als aktiv gestalteten Bewegungen von Josephsohns Figuren mit einer melancholischen Grundstimmung: «In dieser Welt gibt es viel Einsamkeit». Jener «leise, fast unmerkliche Wellenschlag des Zeitstroms», der die statuarische Ruhe der Plastiken an der Oberfläche berührt, sie jedoch nicht im Innersten trifft, rekurriert bis in die Metaphorik hinein auf die Begründungsformel des deutschsprachigen Klassizismus in den Worten Johann Joachim Winckelmanns aus dem Jahr 1755:

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfachheit, und eine stille Grösse, so wohl in der Stellung

als auch im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meeres allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, ebenso zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.⁴

Die zeitlose Ruhe in der Tiefe, egal wie bewegt die Oberfläche sein mag, ist das klassizistische Argument schlechthin für eine stoizistische Affektkontrolle – auch wenn bereits bei Winckelmann die Ruhe in der Tiefe und die Bewegung an der Oberfläche dialektisch aneinander gebunden sind.⁵ Martin Seel hat in seinem Essay *Form als Organisation von Zeit* gezeigt, wie sehr die klassisch-moderne Ästhetik Kunst als Möglichkeit verstanden hat, aus der Zeitlichkeit des Lebens herauszutreten. Prägnant zeigt sich dies an einer Formulierung von Michael Theunissen, die Seel zitiert: «Das sogenannte Kunstschöne [...] stellt die Freiheit von der Zeit selbst dar.»⁶ Die Hervorhebung einer statuarischen Zeitlosigkeit im «Kern» von Josephsohns Werk, auch wenn dessen Oberflächen bewegt und offen sind, impliziert somit stets einen Anschluss an die klassizistische Ästhetik und das damit verbundene «Kunstschöne».

Dabei haben bereits frühe Rezensenten auf eine, in der Tradition der Moderne seit Baudelaire stets an die Zeitlichkeit gebundene, «Ästhetik des Hässlichen» bei Josephsohn verwiesen, und dies nicht nur hinsichtlich der Nachlässigkeit in der Behandlung der Oberfläche.⁷ So sehr – und für das 20. Jahrhundert durchaus überraschend – sich Josephsohn an die (neo)klassizistischen Diskurse anschliessen lässt, der Bruch mit dieser Tradition liegt in jeder ungeglätteten Einbuchtung und Wölbung offen zutage. Für Holz ist die Bewegung auf der Oberfläche denn auch der Anlass, um Josephsohns Plastiken an das «Leben» und damit auch an eine Zeitlichkeit anzuschliessen:

Auf der äussersten Schicht spielt sich das Leben dieser Körper ab, wo das Licht auf der unregelmässigen, gleichsam gespachtelten Peripherie Bewegungen zeichnet. Diese kleinen Schrunden und Grate, diese kleinen Adern im künstlichen Gestein sind von einer seltsam notwendigen Kontingenz, Zeichen einer Haut, die sich spannt und entspannt und darin die Veränderlichkeit der Erscheinung, die Zeit als Moment der Materie sichtbar macht.

Zwar bezieht Holz die Schrunden und Grate auf die «Zeichen einer Haut» und verleiht ihnen damit eine naturalistische Komponente. Indem er aber von einer «seltsam notwendigen Kontingenz» spricht, macht er darauf aufmerksam, dass bei Josephsohns Oberflächen Notwendigkeit und Nachlässigkeit sich gegenseitig bedingen, denn zufällig sind auch die Bewegungen des Lichts, die die «Zeit als Moment der Materie» sichtbar werden lassen. Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, dass in der 1981 publizierte Monografie von Holz über den Bildhauer, Fotografien von Jürg Hassler ein Hauptbestandteil sind, die genau dies in Szene setzen: Durchgehend in Schwarz/Weiss gehalten, arbeiten sie mit einem warmen, meist schräg einfallenden Son-

Abb. 1
Hans Josephsohn, *Ohne Titel (Verena)*, 1987
Messing, 49,5 × 22 × 16 cm, Verz. 3128

Abb. 2 und 3
Aus: Hans Heinz Holz, *Hans Josephsohn*, Zürich: ABC, 1981,
S. 52f., S. 126f.

I. Augen-Blicke: *Ohne Titel (Verena)*, 1987

nenlicht, das starke Kontraste erzeugt, Schlagschatten wirft und so die Lebendigkeit der Oberflächen hervortreten lässt (Abb. 2, 3). Weil auf den Fotografien zudem meist einiger Raum rund um die Figuren herum gelassen wird, treten sie in Beziehung zu ihrer Umgebung, sie erscheinen an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit – ein einziger, einzigartiger Augenblick ihrer Erscheinung wird festgehalten.⁸ Diese Bildpraktik steht in deutlichem Gegensatz zu den Darstellungen von Josephsohns Werk, wie sie die jüngere Rezeption des Bildhauers prägten, angefangen bei den Fotografien von Georg Gisel in der Monografie von Gerhard Mack bis zu den Aufnahmen von Stefan Altenburger für den Ausstellungskatalog des Museums Folkwang in Essen: Der neutrale Hintergrund, der enge Bildausschnitt und vor allem das gleichmässige Streulicht bewirken eine Stillstellung, verbunden mit dem *white cube* des Museums tritt das Ruhig-Zeitlose in den Vordergrund. Die Bewegungen der Oberfläche weichen zurück.

Die folgenden Überlegungen beziehen sich auf eine kleine Halbfigur, modelliert nach Verena Josephsohn aus dem Jahr 1987 (Abb. 1). In der Werkabbildung aus dem Kesselhaus Josephsohn, die vor allem Dokumentationszwecken folgt mit dem Ziel, die Skulptur möglichst neutral lesbar zu machen, erscheint die Figur ganz in sich versunken, eine Monade mit geschlossenen Augen ohne Kontakt zur Aussenwelt. Demgegenüber zeigen die Fotografien Hasslers von vergleichbaren Figuren nach demselben Modell aus den späten 1970er-Jahren, dass ein solcher Eindruck im Wesentlichen Teil einer bestimmten Bildpolitik ist: Ob mit eher halb oder weit geöffneten Augen – beide Gipsmodelle erscheinen auf diesen stark von direktem Lichteinfall geprägten Darstellungen deutlich der Welt zugewandt. Sie blicken den Betrachter*innen entgegen (vgl. Abb. 3). Interessanter als die Frage, welcher Bildmodus für die Plastiken adäquater sei, ist die Beobachtung, dass überhaupt ein solches Spektrum an Aussagemöglichkeiten in ihnen offensichtlich angelegt ist.

Dazu gehört auch die Frage nach dem Ort und der Dauer der Begegnung. Die folgende Betrachtung geht von meinem täglichen Zusammenleben mit der kleinen Halbfigur aus. Eine solche «Wohngemeinschaft» unterscheidet sich radikal von einer auf wenige Stunden beschränkten Konfrontation mit Kunstwerken in einem Museum. Sie setzt sich aus unzähligen Augenblicken zusammen, in denen ich im Verlauf der Stunden, Tage und Jahre dieser Skulptur begegne. Jeder meiner – bisweilen auch durchaus beiläufigen, indirekten – Blicke hat eine andere Perspektive, und stets verändert sich das auf die Statue fallende Licht. Der entscheidende Unterschied zu der Abbildung aus dem Kesselhaus ist auch hier: In unserem täglichen Zusammenleben blickt die Plastik mich immer wieder anders an.

Die These, die meine folgenden Überlegungen leitet, besagt, dass die Bewegung, die durch das Licht auf den Oberflächen der Plastiken entsteht, einer «notwendige[n] Kontingenz» (in der Formulierung von Holz) gehorcht, weil die Oberflächen bei Josephsohn seit den 1980er-Jahren aus einem Verhältnis von Präzision und Nachlässigkeit heraus entstehen. Gerade wenn man die programmatische Äusserung des Künstlers ernst nimmt, wonach er keine Oberflächen gestalte, sondern es ihm allein um die Form gehe,⁹ so sind diejenigen Stellen von Interesse, an denen sich zwischen beiläufiger Entste-

hung der Oberfläche und dem punktuellen, gezielten Eingriff – als Einkerbung eines Auges oder gezielt aufgesetzte Wölbung einer Nase – ein Spielraum öffnet. In ihm zeigt sich ein für die Betrachtung dieser Plastiken charakteristischer Bereich der Unschärfe zwischen der Wahrnehmung und der Vorstellung.

Bei der kleinen Halbfigur, um nun tatsächlich den Blick auf sie zu richten, sind die Körperteile zusammengezogen, das Gedrungene und die Kompaktheit des Spätwerks deuten sich an. Es gibt keine ausdifferenzierten Gliedmassen, keine Arme, keine Brust, nichts kragt aus dem Volumen heraus. An detaillierter Gestaltung ist allein das Gesicht zu erkennen; Haaransatz, Nase und Mund sind aber weniger plastisch gestaltet als vielmehr durch Einkerbungen angedeutet. Mein Blick schwankt zwischen der Wahrnehmung der Masse, der Identifizierung einer Figur und den Erkundungen der Oberfläche, die sich immer wieder in den Vordergrund drängt, nicht nur dort, wo etwa beim Kinn oder den Haaren die Spuren eines Arbeitsinstruments als Rillen zu sehen sind. Der Körper erscheint einerseits als amorpher Rumpf und wird doch gleichzeitig an einem Detail konkret, eigentlich überkonkret, gegenständlich lesbar: Ein Klümpchen, fast in der Mitte der unteren Hälfte platziert, unterscheidet sich nicht von den anderen, scheinbar zufälligen Wölbungen rundherum, es gliedert sich insgesamt in die Oberflächenstruktur ein – und doch wird es zum Bauchnabel, der den Körper zusammenhält und zentriert. Die Frage, ob und wie Bauchnabel (analog zu den Brustwarzen) zu gestalten sind, stellt eine bis ins Frühwerk zurückreichende Konstante in Josephsohns Werk dar, wie etwa bei einer Stehenden aus dem Jahr 1948 ersichtlich ist (Abb. 4). Das Klümpchen bei der späteren Halbfigur ist eine Reminiszenz der früheren Gestaltung; es ist eine präzise Setzung und doch verunklart, doppeldeutig lesbar als gegenständlich und zufälliger Punkt in der rauen Oberfläche. Die Gleichzeitigkeit von Erscheinung und Verschwinden ist kennzeichnend für all die Details, insbesondere des Gesichts, die für den figürlich arbeitenden Josephsohn notwendig sind, bei denen aber stets die Gefahr des Naturalismus droht. Fokussieren möchte ich im Folgenden die Strategien der Verunklarung, die Josephsohn entwickelt, um eben diesen Naturalismus zu vermeiden und dafür Elemente der Zeitlichkeit zu integrieren. Bei der Gestaltung des Gesichts betrachte ich insbesondere die Augen, verbunden mit der Frage, wie Augen-Blicke in diesem Zwischenbereich von konkreter Bezeichnung und rauer Oberfläche entstehen.

Der Mund der Halbfigur stellt eine simple Einkerbung dar, die eine kleine schräge Fläche entstehen lässt, die man als Oberlippe deuten kann. Ihr leichter Schwung und ihre Einbettung in die glatte Fläche des Kinns auf der einen und der rauen Oberfläche der Wange auf der anderen Seite führt zu jenem Ausdruck, in dem man bei aller Abstraktion noch immer ein Lächeln erkennt, das für das Modell Verena Josephsohn charakteristisch ist. Es erhält je nach Licht eine andere Nuance und Lebendigkeit. Die Nase unterscheidet sich wenig von jener frühen Stele aus dem Jahr 1948: Ein längliches, nur leicht erhobenes Rechteck ist oben mit der Stirne verbunden, unten und auf den Seiten jedoch

Abb. 4
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, 1948
Messing, 90 × 14 × 17 cm, Verz. 6068

Abb. 5
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, 2003
Messing, 68 × 45 × 36 cm, Verz. 4061

von fast zeichnerisch-linearen Einkerbungen flankiert, die bei schrägem Licht Schatten generieren und Plastizität erzeugen.

Das Gleiche gilt für die Augen. Das linke Auge der Statue ist bei genauem Hinschauen auch auf der Abbildung aus dem Kesselhaus Josephsohn (vgl. Abb. 1) zu erkennen: Eine relativ markante Linie bezeichnet dort das untere Augenlid und auch die Iris sowie die Pupille sind als Einkerbungen sichtbar. Ein Teil des Augapfels erscheint als hervortretende, jedoch vom Nasenflügel begrenzte Fläche, während die andere Hälfte eine Fläche zeigt, die nahtlos in die Wange und Schläfe übergeht. Das rechte Auge scheint nicht zu existieren; zu sehen ist vielmehr eine durchgehende, gespachtelte Fläche von der Wange bis zu den hervortretenden Augenbrauen. Erst bei Betrachtung der Plastik (nicht der Fotografie) aus der Nähe erkennt man zwei Vertiefungen, die in ihrer Mitte so etwas wie eine Iris entstehen lassen und es gibt sogar die Andeutung einer Pupille. Bei gleichmässigem Licht von vorne verschwinden beide Augen in den sie umgebenden Flächen. Bei schräg einfallendem Licht oder in der Dämmerung treten jedoch die Wölbungen und Furchen auf der Oberfläche hervor und es formieren sich an diesen Stellen Blicke, die ebenso konkret sind, wie sie – oft aus dem Dunklen heraustretend – unscharf und unfassbar bleiben. In einem Moment blickt das eine, im nächsten das andere Auge und plötzlich erscheinen beide wiederum nach innen gerichtet.

Es sind verschiedene Augen-Blicke, die sich nicht oder nur momentweise zu *einem* kohärenten Blick formen, die vielmehr nebeneinander stehen – so wie es auch von der Malerei, nicht nur bei dem von

Josephsohn geschätzten Cézanne, bekannt ist. Dass es bei seiner Kunst, eben wie bei Cézanne, um Zusammenhänge gehe, wie es Josephsohn im Film *Josephsohn – Stein des Anstosses* (1977) von Jürg Hassler beschreibt,¹⁰ wird hier besonders deutlich: Nicht für sich genommen stellen die Kerben und Klümpchen Bauchnabel, Münder und Augen dar, sie gehen zumeist in der rauen Oberfläche unter, treten aber je nach Perspektive und Licht plötzlich hervor, werden als Zusammenhang lesbar und formen sich zu einem diffus-changierenden Gesichtsausdruck.¹¹

Josephsohns nicht-lineare, sondern eher in Wiederholungen, Varianten und Nuancen denkende Arbeitsweise zeigt sich auch hier: Einerseits kann man schon bei den Köpfen der 1950er-Jahren feststellen, dass eine naturalistische Gestaltung zurückgenommen und etwa das Auge mitunter zur Fläche verstrichen wird. Andererseits greifen auch spätere Figuren immer wieder die früheren, noch expliziter «realistisch» erscheinenden Gestaltungselemente auf, wenn sie auch in die zunehmend rauere Oberfläche eingelassen sind und so viel weniger deutlich hervortreten (Abb. 5). Entscheidend ist dabei, dass auch dort, wo die Augen stärker verwischt sind, die frühere Gestaltung – textuell gesprochen: als Durchstreichung und Überschreibung – sichtbar oder zumindest erahnbar bleibt. Die frühere «Handhabung», um den Begriff von Bärbel Küster aufzugreifen, bleibt indirekt präsent.¹² Beides zeigt, dass die Darstellung der Augen, und damit verbunden der Blick, vom Früh- bis ins Spätwerk eine zentrale gestalterische Frage bleibt, an der nicht zuletzt die Problematik der Mimesis verhandelt werden muss. Dabei sind es nicht allein die Augen, die blicken, sondern der Ausdruck diffundiert im

Spätwerk zunehmend in die ganze Oberfläche. Phyllida Barlow, die britische Gegenwartskünstlerin, die für ihre raumgreifenden Skulpturen ganz unterschiedliche Materialien und Texturen verwendet, formuliert eine ähnliche Beobachtung in Bezug auf Josephsohns Köpfe, die sie bei einem Besuch im Kesselhaus gesehen hat: «Eyless? – No. Squashed holes squint outwards. / The rounded mounds watch, witnesses of their own production.»¹³ («Augenlos? – Nein. Zerquetschte Löcher blinzeln nach aussen. / Die runden Hügel schauen, Zeugen ihrer eigenen Herstellung.» [Übersetzung C.K.]) Barlow bemerkt, dass Löcher und Hügel sich auch dort zu einem Blick formieren, wo kein Auge mehr zu erkennen ist. Und indem sie dieses Schauen zu einer Zeugenschaft der Herstellung macht, integriert sie auch den Produktionsprozess in die Wahrnehmung. Dass dessen Spuren bei Josephsohn auch im Guss noch als vermeintlich unfertige Oberfläche sichtbar sind, hat nur teilweise mit einer modernen Vorstellung von Fragmentierung und Unabschliessbarkeit zu tun. Es tritt damit, als «notwendige Kontingenz», das Moment in der Darstellung hervor, an dem sich die Übergänge von der Wahrnehmung in die Vorstellung und die Phantasie (aber auch in die umgekehrte Richtung) herausbilden.

II. Wahrnehmung und Phantasie im Spätwerk

Das Gefühl, etwas zu sehen, ohne es «wirklich» zu sehen, begleitet stets die Betrachtung der späten Plastiken Josephsohns. Dieses Gefühl wird nicht allein durch die Abstraktion hervorgerufen, es steht vielmehr in Zusammenhang mit einer sehr alten ästhetischen Tradition. Zuerst und mit enormer Wirkung formuliert hat sie Leonardo da Vinci in seinem *Traktat über die Malerei*. Darin spricht er von einer

neuerfundene[n] Art des Schauens [...], die zwar klein und sich fast lächerlich ausnehmen mag, nichtsdestoweniger aber doch sehr brauchbar ist, den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken. Sie besteht darin, daß du auf manche Mauern hinsiehst, die mit allerlei Flecken bedeckt sind, oder auf Gestein von verschiedenem Gemisch. Hast du irgendeine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die diversen Landschaften gleich sehen [...] und unzählige Dinge, die du in vollkommene und gute Formen bringen magst.¹⁴

Obwohl bei Josephsohn die Figürlichkeit nie in Frage gestellt wird, sind seine Plastiken doch vielfach als zerklüftete Felsmassen beschrieben worden und allein dadurch tritt die Frage hervor, wie sich auf der rauen Oberfläche der auch in ihren Proportionen verzerrten Formen in der Wahrnehmung Gesichter ausbilden und im nächsten Moment wieder verschwinden. Die Künstler*innen der ästhetischen Moderne haben vielfach an da Vinci angeschlossen, und den Fleck nicht nur als Ausgangspunkt für ihre Erfindungen genommen, sondern ihn auch in ihre Kunstwerke integriert, um den Zwischenbereich von Figürlichkeit und Phantasie auch in der Darstellung selbst auszuloten.¹⁵ Die Rauheit der

Oberfläche zwischen Präzision und Nachlässigkeit bei Josephsohn öffnet einen solchen Spielraum, bei dem nicht genau bestimmt werden kann, wo und wie Wahrnehmung in Vorstellung übergeht – es handelt sich eher um eine *cognitio clara et confusa* als um eine *cognitio clara et distincta*.¹⁶

Besonders eindringlich konfrontieren die späten Halbfiguren die Betrachter*innen mit solchen Fragen. Bei einigen, wie etwa bei der Halbfigur aus dem Jahr 2005 erkennt man sogleich einzelne Elemente des Gesichts (Abb. 6): Ein längliches leicht erhöhtes Rechteck markiert die Nase, zwei Wülste konturieren den Mund und links und rechts der Nase gibt es Vertiefungen, die man als Augen liest. Aus der grossen Masse dieser Figur erscheint so, sehr konzentriert und kondensiert, ein kleines Gesicht. Wie bereits bei der Halbfigur von 1987 integrieren sich die Einzelelemente einerseits in die zufälligen Erhebungen und Furchen der Oberfläche und unterscheiden sich andererseits doch auch von ihnen, sie sind notwendig und kontingent zugleich, erst wenn man einen Zusammenhang zwischen ihnen herstellt, werden sie lesbar.

Die schon bei der Halbfigur beobachtete Zusammensetzung unterschiedlicher Augen-Blicke der Wahrnehmung lässt sich an den späten Figuren als eine aktiv von den Plastiken eingeforderte dynamische Betrachtung weiterverfolgen. Die knapp 15 Jahre zuvor entstandene grosse Halbfigur aus dem Jahr 1991 ist sofort als Gesicht erkennbar (Abb. 7). Als Betrachter*in scheint man sogleich angeblickt zu werden – aber

wo die einzelnen Teile des Gesichts genau zu verorten sind, lässt sich nur schwer beschreiben. Die zentrale über die obere Gesichtshälfte laufende Wulst wird zuerst als Nase identifiziert, wobei ihre Verdopplung weiter rechts zum Effekt führt, einerseits zwei Nasen zu sehen und andererseits diese eine Nase auch nur als zufällige Erhebung zu begreifen, die sich in die Oberflächenstruktur integriert. Anders als bei anderen Figuren (vgl. Abb. 6) ist hier keine horizontale Wulst ersichtlich, die eindeutig den Mund bilden würde. Die kleine schräge lineare Einkerbung könnte als Mund gelesen werden und gleichzeitig erscheint auch die rundliche Vertiefung oberhalb des Kinns als geöffneter Mund, was einen zwischen Schrecken und Komik changierenden Effekt erzielt. Demgegenüber sind die Augen vermeintlich klar zu verorten: Das linke Auge der Figur ist ein runder, nur leicht gezeichneter Kreis (Iris) mit einem kleinen Loch in der Mitte (Pupille), das rechte Auge schält sich als leichte Erhöhung mit ebenfalls einem kleinen Loch aus einem relativ rauen Teil der Oberfläche heraus. Doch der Versuch, ein eindeutiges Gesicht zu fixieren, wird auch dadurch irritiert, dass neben den zwei Nasen bisweilen weitere Erhebungen plötzlich als Augapfel mit Iris lesbar werden – und man erneut ganz anders angeblickt wird.

In einer solchen dynamischen Betrachtung wird der Blick zu einer Hand, das Auge wird tastend, es wandert über die Oberflächen, stockt bisweilen und lässt so in der Vorstellung den Eindruck entstehen, dass Löcher blinzeln und Hügel schauen, so wie es Barlow formuliert.¹⁷ Je nachdem, welche Teile man in der Vorstellung zusammensetzt, entsteht ein vollkommen anderer Gesichtsausdruck. Diese Bewegung im Zwiegespräch von Betrachter*in und Figur ist der Grund, weshalb man sich nicht so schnell wieder von der vermeintlich rohen

Abb. 6
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, 2005
Messing, 157 × 86 × 58 cm, Verz. 3081

Abb. 7
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, 1991
Messing, 133 × 76 × 59 cm, Verz. 3089

Abb. 8
Hans Josephsohn, *Ohne Titel*, 1991
Messing, 139 × 91 × 80 cm, Verz. 3034

Masse abwendet, sondern die Aufmerksamkeit über eine lange Zeit an die Plastiken zu binden vermag. Unter der tastenden Bewegung formieren sich so verschiedene Augen-Blicke und die eigene Phantasie gerät in Bewegung – man beginnt auch dort Gesichter zu ertasten, wo (wahrscheinlich) gar keine sind. Bei einer Figur aus dem Jahr 1991 schält sich ein Gesicht relativ deutlich heraus, obwohl es auch hier wiederum mehrere Optionen gibt, um die Augen zu identifizieren (Abb. 8). Darüber hinaus werden auch die beiden Teile des Haar- kranzes links und rechts zu Profilen von Gesichtern, was einerseits mit der Balancierung der Proportionen, aber auch mit dem oben beschriebenen Umgang mit der Oberfläche zu tun hat. In der Geschichte der Skulptur gibt es verschiedene Beispiele für die Darstellung von mehreren Köpfen bzw. Gesichtern, sowohl in Form antiker Darstellungen des Gottes Janus als auch indischer Darstellungen des mehrköpfigen Gottes Brahma, die Josephsohn besonders geschätzt hat.¹⁸ Josephsohn nimmt aber keineswegs direkt darauf Bezug, es geht ihm nicht um historische Verweise, sondern mit der Eröffnung zumindest der Möglichkeit, mehrere Gesichter in einer Plastik zu erkennen, geht es um eine Integration verschiedener zeitlicher Momente in eine Darstellung. Bei ihm entstehen sie nicht durch die Narration, sondern durch präzis gesetzte Unschärfen, die eine Pluralisierung der Wahrnehmungsmomente mit sich bringen. In Josephsohns Figuren formieren sich die Eindrücke des Gesichts nicht zu einer Einheit, sondern bleiben dynamisch, dabei geht es ihm – anders als in avantgardistischen Kunstrichtungen – nie um Fragmentierung und einen absoluten Bruch mit der Mimesis.¹⁹ Der Zusammenhang bleibt bei aller scheinbaren Unabgeschlossenheit bestehen.

III. «Ansammlung kleiner Gesten». Die Zeitlichkeit der Vorstellung

Der Schweizer Künstler Not Vital, dessen bildhauerische Arbeiten eine ganz andere Sprache sprechen als diejenigen Josephsohns, der sich aber doch für die Arbeiten des älteren Kollegen interessiert, hält ebenso basal wie zentral fest: «Hans Josephsohn gehörte zu denjenigen Künstlern, die sich Zeit nehmen für ein Werk. Und gleichermaßen braucht der Betrachter Zeit, um zum Kern seiner Werke vorzudringen.»²⁰ Damit formuliert er die oben beschriebene Erfahrung einer notwendigen langen Betrachtung und bringt sie mit dem Produktionsprozess des Künstlers in einen Zusammenhang. Josephsohn hat stets an mehreren Figuren gleichzeitig gearbeitet, teilweise über mehrere Jahre hinweg – Datierungen, die einen Zeitraum von sechs Jahren umfassen, sind keine Seltenheit und letztlich bringt erst der Guss die Gestaltung zu einem Abschluss.

Wie aber hängen die Zeit des Schaffens und die Zeit der Betrachtung zusammen? William Tucker, ein weiterer etwas jüngerer Künstler, der auf Josephsohn Bezug nimmt, verweist darauf, wie ihn Josephsohns «Beharrlichkeit, seine geduldige Hingabe an die alltägliche Aufgabe» im Umgang mit dem Material fasziniert: «Kleine Mengen Gips, mit der Zeit hinzugefügt, stünd-

lich, täglich, jeden Monat und jedes Jahr seines Lebens, bewirken, dass die traditionellsten aller Sujets Gestalt annehmen – der menschliche Kopf und der menschliche Leib.»²¹ Die zahlreichen «Ansammlungen kleiner Gesten» bleiben noch in der massiven Präsenz dieser Werke in den Oberflächen sichtbar, die «rau und offen, scheinbar «unfertig»» das «Fortlaufende des Werks» betonen und die «Kontinuität zwischen einer Arbeit und der nächsten» sichtbar machen.²² Die Zeit lässt die Plastiken insbesondere des Spätwerks ins Überdimensionierte wachsen, sie bleibt aber als eine Ansammlung kleiner Gesten sichtbar. Die verschiedenen Momente der Begegnung mit der Skulptur, wie ich sie anhand der Halbfigur nach Verena beschrieben und mit den unterschiedlichen Augen-Blicken in Verbindung gebracht habe, finden ihre Entsprechung in Tuckers Beschreibung einer «Ansammlung kleiner Gesten». Dadurch entsteht die spezifische «Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen»,²³ die den Plastiken nicht einen geschlossenen Ausdruck, sondern eine innere Dynamik verleiht. Die verschiedenen Augen-Blicke lese ich als Ablagerungen kleiner Gesten.

Weiter präzisieren lässt sich die Übereinstimmung in der Zeit der Gestaltung und der Zeit der Betrachtung auf der Grundlage einer Beobachtung von Alexander J. Seiler, dem Kritiker und Filmregisseur (besonders bekannt für *Siamo Italiani!* aus dem Jahr 1965). Er bemerkt in einem Artikel von 1987, dass die Ruhe, die Josephsohns Plastiken ausstrahlen, nichts anderes sei «als ausgehaltene Bewegung», noch in der Ruhe klingt die Bewegung als Erinnerung nach. Josephsohn geht stets von Modellen aus – zumeist Frauen, mit denen er auch eine private, mithin eine Liebesbeziehung unterhält –, dabei handelt es sich jedoch nicht um eine persönliche und impressionistische Momentaufnahme, sondern es geht um grundlegende Fragen mimetischer Gestaltung:

Jede Figur eine neue Annäherung an diesen Partner, von dem ein vollkommenes Abbild nicht erlaubt und auch nicht möglich ist, solange er lebt – der aber auch erst lebendig und erfahrbar wird in dem gleichsam archetypischen Bild, das er im Künstler als Ausgangs- und zugleich Fluchtpunkt jeder neuen Annäherung wachruft und wachhält.²⁴

Dies trifft sich mit Josephsohns Aussage in Jürg Hasslers Film, wonach der starke Eindruck einer Frau, die «irgendwann in den 50er-Jahren» auf dem Bett gelegen ist, ihn sein Leben lang bildhauerisch umgetrieben habe.²⁵ Es sind uneinholbare Augenblicke auf Lebenszeit, die sich zu Vorstellungen bilden und im Arbeitsprozess umkreist werden. Weil das Gegenüber nie in der Gesamtheit dargestellt werden kann, sondern die verschiedenen Eindrücke als nachklingende Augenblicke und Bewegungsmomente eingeholt werden müssen, entsteht jede Skulptur bei Josephsohn aus einer ungelösten Aufgabe der vorangehenden. Die oben dargelegte Argumentation zielt jedoch auch darauf, dass die verschiedenen Vorstellungen, die sich aus solchen nachklingenden Augenblicken gebildet haben, nicht allein zu der seriellen Arbeitsweise führen, in der jede

Skulptur eine andere Nuance dieser Eindrücke festhält, sondern dass verschiedene Momente in die Einzelskulptur hineinverlagert werden.

Ähnlich wie Alexander J. Seiler betont auch Paul Nizon die zentrale Rolle der Erinnerung für Josephsohns Gestaltung. Die «existenzielle Richtigkeit dieser Plastik» besteht für ihn darin, dass Josephsohn «sein Bild-Ertasten [...] in der plastischen Materie namhaft machen kann». Er betont, dass Josephsohn «Einzelzüge wie Mund, Ohr, nicht nach optischer Massgeblichkeit – richtig! – abbildet, sondern eher verunklart, indem er sie halbfertig gerade so weit hervorholt, wie die Erinnerungs- und Vorstellungskraft vorhält».²⁶ Auch Nizon bindet also die Verunklarung an die Erinnerung und Vorstellung und thematisiert damit die Frage, wie die Darstellung aus diesem Zusammenhang ertastet wird. Er setzt jedoch vorschnell Erinnerung und Vorstellung gleich und betont damit einseitig die Ausrichtung auf das Zurückliegende; die Darstellung ist ihm gemäss auf eine Erscheinung in der Vergangenheit beschränkt.

Dabei ist «Vorstellung» ein vielschichtiger Begriff, den Josephsohn selbst immer wieder, bspw. im Film von Hassler, benutzt, wo er davon spricht, dass er einer «Vorstellung nachgehe». Vorstellung ist, wie der Beitrag von Daniela Hahn zeigt, mit Nachdenklichkeit verbunden, und hat zwei Richtungen: Genauso wie es um das Ertasten einer Erinnerung geht, richtet sie sich auf die in der Zukunft liegende Gestaltung. Damit benennt der Begriff ein zentrales bildhauerisches Problem, nämlich die Frage, was in der Differenz zwischen Gegenstand und Darstellung passiert. Josephsohns Mimesis bezieht sich, und damit reiht er sich in die moderne Kunst ein, nicht mehr auf den Gegenstand selbst, sondern auf die im Künstler gebildete Vorstellung. So lassen sich die in vorliegendem Beitrag diskutierten Fragen abschliessend anhand von Adolf von Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* noch einmal anders perspektivieren: Hildebrands Theorie ermöglicht es, zu beschreiben, wie in der Plastik nicht der Gegenstand, sondern die aus der Wahrnehmung abgeleitete Vorstellung – die «Formvorstellung» – in die Darstellung überführt wird.²⁷

Zentral hierfür sind zwei Arten der Wahrnehmung. Steht man in Entfernung zu einem Gegenstand, so erhält man eine zweidimensionale Erscheinung, auf welcher die Augen ruhen können. Tritt man näher heran, so «hört die Gesamterscheinung für *einen* Blick auf»²⁸ und man muss sich durch Augenbewegung ein «Bild» zusammensetzen. Aus dem Wechselspiel der beiden Wahrnehmungsmodi entsteht dann die plastische Vorstellung. Sich etwas vorstellen, heisst nach Hildebrand, «den Gegenstand teils aus Gesichts- teils aus Bewegungsvorstellung zusammen[zusetzen]». In einer Plastik ist nach Hildebrand niemals der Gegenstand, sondern immer die Vorstellung dargestellt, die idealerweise die Kluft zwischen den Wahrnehmungsmodi überbrückt, sie zu einer Einheit bringt und so eine abstrahierte «Daseinsform» herstellt. So sind bspw. die einzelnen Beine eines rennenden Hundes zu sehen, obwohl die Wahrnehmung nur undeutlich verwischte Striche hervorbringen würde.²⁹ Der «vom Wechsel unabhängigen Daseinsform» steht die «Wirkungsform» gegenüber, die sich als

«gemeinschaftliches Product des Gegenstandes auf der einen Seite, der Beleuchtung, der Umgebung und des wechselnden Standpunktes auf der andern Seite» zusammensetzt.³⁰ Das Kunstwerk soll eine Balance zwischen der Daseins- und der Wirkungsform herstellen, denn «künstlerisch» ist für Hildebrand allein diejenige Auffassung, die «aus dem Bewusstsein entspringt, dass unser Verhältnis zur Natur und ihrer abstrahierten Daseinsform nur dadurch zur Erscheinung kommt, daß wir das Gebilde als ein Wirkungsverhältnis und Wirkungsprodukt fassen».³¹ «Positivistisch» hingegen nennt er eine Darstellung, die allein der Wahrnehmung des Gegenstandes möglichst genau zu folgen versucht. Eine solche Kunst erfordert sodann auch ein entsprechendes Sehen – nicht als «Moment-Maschinen» stehen Betrachter*innen der Natur und Kunstwerken gegenüber, «sondern als Wesen, die ihre Vorstellungen kombinieren und die einzelnen Wahrnehmungen nur dabei benutzen und mit hinein verweben.»³²

Dieser Satz ist für die Wahrnehmung auch von Josephsohns Plastiken entscheidend, betont er doch die aktive Rolle der Betrachter*innen ebenso wie die notwendige Bewegung und Zeitlichkeit im Betrachtungsvorgang. Vor diesem Hintergrund erscheint Josephsohns Abwehr gegen jegliche Form des Realismus bei gleichzeitiger Figürlichkeit verständlicher: Auch für ihn besteht das «Künstlerische» darin, nicht das Modell abzubilden, sondern eine Daseinsform zu abstrahieren und mit der Wirkungsform zu vermitteln. Gerade die Diskrepanz zwischen Nah- und Fernsicht bei seinen Plastiken zeigt, wie er die Differenz zwischen Gesichts- und Bewegungsvorstellung als Teil der Formgestaltung begreift, denn auch bei ihm ist es zentral, dass in der räumlichen Distanz ein Zusammenhang der Massen entsteht, wo aus der Nähe nur raue, aber plastische Oberfläche zu erkennen ist. Der zentrale Unterschied zu Hildebrands neoklassizistischer Plastik, bei der Bewegung eher mitgedacht als gesehen wird, besteht darin, dass Josephsohn eine Verschiebung von der Daseins- zur Wirkungsform vornimmt, indem er, wenn er etwa die Details des Gesichts nicht eindeutig festlegt, die Bewegungsbilder in die Darstellung aufnimmt und so Bewegung und Zeitlichkeit in die Konzeption der Form integriert. Die verschiedenen Augen-Blicke erscheinen als flüchtige Wahrnehmungsbilder auf der (für Hildebrand undenkbaren) rauen Oberflächenstruktur und lassen die Differenz von Gegenstand und Vorstellung hervortreten, auch wenn sie sich stets in die Form integrieren. Die klassizistische Ästhetik und die Ästhetik des Hässlichen gehen eine eigentümliche Allianz ein, die Josephsohns singuläre Position in der Geschichte der Skulptur umreisst.

Seine Plastiken fordern nicht «Moment-Maschinen», sondern Betrachter*innen, die ihren Wahrnehmungsprozess reflektieren, die in einer langen Zeitspanne verschiedene Aspekte dieser Wahrnehmung in die Vorstellung hinein verweben, wobei Josephsohn auch hier über Hildebrand hinausgeht, da er die Vorstellung an die Grenze zur Phantasie treibt, über die Wahrnehmung hinaus einen Spielraum der Imagination öffnet. So sehr Josephsohn in Bezug auf seine Kunst allein an bildhaue-rischen Formproblemen interessiert gewesen sein mag,

ist dies doch auch eine Aussage über die Welt: Die Form ist nicht gegeben, sie muss gesucht und ertastet werden in der «Ansammlung kleiner Gesten», den stündlich, täglich über Monate und Jahre hinzugefügten kleinen Mengen Gips ebenso wie in den vielen kürzer oder länger dauernden Begegnungen mit den Figuren – Augenblick und Lebenszeit sind aufeinander bezogen. Anders als oft beschrieben, sehe ich in Josephsohns Plastiken keine Kunst der Identität, es geht nicht um existenzielle Fragen, um ein Allgemein-Menschliches oder zeitlose Wahrheiten. Indem sie die Differenzen zwischen Gegenstand, Wahrnehmung und Vorstellung als Probleme der plastischen Darstellung in ihrer Form sichtbar präsent halten, befassen sich die Plastiken vielmehr mit den durchaus konfliktreichen Zwischenräumen. Die sich so entfaltende Zeitlichkeit lässt die Figuren nicht in der Melancholie einer inneren «Ein-samkeit» verharren, sondern öffnet sie hin zur Welt. Sie sind beiläufig beobachtend und weisen, als «Zeugen ihrer eigenen Herstellung» auf die Gegenwart ihrer Beobachter*innen hin. Sie sind nicht nur «angeweht» vom «Wellenschlag der Zeit», sondern blicken ihrer Umgebung entgegen.

- 15 Vgl. bspw. Raphael Rosenberg, «Der Fleck zwischen Komposition und Zufall. Informelle Ansätze in der frühen Neuzeit», in: Dirk Luckow (Hg.), *Augenkitzel – barocke Meisterwerke und die Kunst des Informel*, (Ausst. Kat. Kunsthalle Kiel), Kiel 2004, S. 41–45 sowie Monika Wagner, «Schlitze, Schmutz und Flecken. Ruinenästhetik in Kunst und Mode», in: David Ganz, Steffen Bogen, Wolfgang Brassat (Hg.), *Bilder, Räume, Betrachter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, Berlin: Reimer, 2006, S. 420–435.
- 16 Mit Gottfried Wilhelm Leibniz kommt die Undeutlichkeit des «Confusen», das im Gegensatz zum «Claren» nicht mit dem Intellekt, sondern dem Gefühl verbunden ist, in den Blick, wenn auch kritisch abgewertet, vgl. Ursula Franke et al., Art. «Gefühl», in: Joachim Ritter (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel: Schwabe, 1974, Bd. 3, Sp. 82ff. Bei Alexander Gottfried Baumgarten wird dann die sinnlich-verworrene Erkenntnis als genuin ästhetische Erkenntnis aufgewertet, vgl. Sven K. Knebel und Gottfried Gabriel, Art. «Verworfenheit», in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer und Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel: Schwabe, 2001, Bd. 11, Sp. 1014ff.
- 17 Ich verorte damit den Zugang zu Josephsohn im sensualistischen Diskurs über die Plastik, vgl. Johann Gottfried Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Träume*, Riga: Johann Friedrich Hartknoch 1778.
- 18 Vgl. hierzu den Beitrag von Ulrich Meinherz in diesem Band.
- 19 Vgl. hierzu den Beitrag von Seraina Renz in diesem Band.
- 20 Zit. n. «William Tucker und Not Vital über Hans Josephsohn», in: Museum Folkwang (Hg.), *Hans Josephsohn. Existenzielle Plastik*, (Ausst. Kat. Museum Folkwang, Essen), Göttingen: Edition Folkwang/Steidl, 2018, S. 170.
- 21 Ebd.
- 22 Ebd.
- 23 Vgl. hierzu die Einleitung zu diesem Band.
- 24 Alexander J. Seiler, «Über Hans Josephsohn», in: *Einspruch – Zeitschrift der Autoren*, April 1987, Nr. 2, S. 44–46, hier S. 45.
- 25 Vgl. zu dieser Szene ausführlicher den Beitrag von Ulrich Meinherz in diesem Band.
- 26 Paul Nizon, «Hans Josephsohn», in: *Du* (wie Anm. 13), S. 29–31, hier S. 31 (zuerst 1971 erschienen in seiner Sammlung *Swiss made – Portraits, Hommages, Curricula*).
- 27 Der Zusammenhang mit Hildebrand wurde von der Forschung bereits mehrfach hergestellt: Gerhard Mack erwähnt dessen Bedeutung im klassizistischen Umfeld von Josephsohns Anfängen, verweist jedoch darauf, dass Josephsohn *Das Problem der Form* zwar über Otto Müller wahrgenommen, aber selbst nicht gelesen habe. Gerhard Mack, *Hans Josephsohn*, Zürich: Scheidegger & Spiess, 2005, S. 50; Birk Ohnesorge, «Hans Josephsohn», in: ders., *Ein anderer Zeitgeist. Positionen figürlicher Bildhauerei nach 1950*, Berlin: Gebr. Mann, 2005, S. 100–117, hier S. 109, bes. in Bezug auf die Reliefs. Christa Lichtenstern betont die Nähe von Josephsohns frühen Plastiken zur ruhigen «Seinsform», vgl. Christa Lichtenstern, «Grazie und Masse – Josephsohns neue Ausdrucksplastik», S. 1f., in: *Reine Abstraktion ist mir zu wenig, und den Naturalismus verabscheue ich*. Eine Vortragsreihe für Hans Josephsohn (1920–2012) im Rahmen der Ausstellung *Hans Josephsohn. Existenzielle Plastik*, Folkwang Museum, Essen 30.3.–24.6.2018, zit. n. https://www.museum-folkwang.de/fileadmin/_BE_Gruppe_Folkwang/Bilder/Forschung/Research_Forum_Blog/Ghirri_Josephson_final/MF_Josephsohn_Vortrag-Lichtenstern_RZ_2018-12-05.pdf (zuletzt aufgerufen: 23.6.2020). Auch Arie Hartogs Beitrag in diesem Band geht von Hildebrands epochaler Schrift aus, betont jedoch die auch Josephsohns Umgang mit Körperlichkeit und Masse betreffenden Absetzungsbewegungen in der Bildhauerei des 20. Jahrhunderts. Mir geht des demgegenüber mehr darum, die Potenziale der von Hildebrand formulierten Differenz zwischen Gegenstand und Vorstellung hinsichtlich der Bewegung und der Zeitlichkeit fruchtbar zu machen. Vgl. dazu auch: Claudia Keller, «Ruhe und Bewegung. Zur Dialektik der Form bei Winckelmann, Hildebrand, Fiedler», in: Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk (Hg.): *Die Erfindung des Klassischen. Winckelmann-Lektüren in Weimar, Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2017*, Göttingen: Wallstein, 2017, S. 295–316.
- 28 Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strassburg: Heitz & Mündel, 1893, S. 10.
- 29 Zur Daseinsform, vgl. ebd. S. 20.
- 30 Ebd.
- 31 Ebd., S. 29
- 32 Ebd., S. 93.

- 1 Hier und im Folgenden: Hans Neuburg, «Gross, einsam und zeitlos», in: *Zürcher Woche*, 8.5.1964, Nr. 19.
- 2 Vgl. zu diesem Begriff das gleichnamige DFG-Schwerpunktprogramm: <https://www.aesthetische-eigenzeiten.de> (zuletzt aufgerufen: 23.6.2020) sowie die Einleitung in diesem Band.
- 3 Hier und im Folgenden: Hans Heinz Holz, «Der leise Wellenschlag der Zeit», in: *National-Zeitung*, 23.5.1964, Nr. 230. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Guido Reuter in diesem Band.
- 4 Johann Joachim Winckelmann, «Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst», in: ders., *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hg. von Walther Rehm, Berlin/New York: De Gruyter 2002, S. 27–59, hier S. 43.
- 5 Vgl. zu dieser dialektischen Gedankenfigur und ihren Konsequenzen: Helmut Pfotenhauer, «Ausdruck. Farbe. Kontur. Winckelmanns Ästhetik und die Moderne», in: Elisabeth Décultot et al. (Hg.), *Winckelmann. Moderne Antike*, (Ausst. Kat. Neues Museum, Weimar), München: Hirmer, 2017, S. 67–81.
- 6 Martin Seel, «Form als Organisation von Zeit», in: ders., *Die Macht des Erscheinens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 39–55, hier: S. 40; mit Bezug auf: Michael Theunissen, «Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen», in: ders., *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1991, S. 285–298.
- 7 So bspw. der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Fritz Billeter im Jahr 1964: «Wo wir hinblicken: formale Askese, archaische Wucht und Düsternis, der fast verbissene Mut zur Hässlichkeit, die rückhaltlos bekannt wird, ohne dass sie [...] als zusätzlicher ästhetischer Reizwert umgesetzt würde.» Fritz Billeter, «Mut zum Fragment. Der Plastiker Hans Josephsohn im Helmhaus», in: *Tages-Anzeiger*, 9.5.1964, S. 15.
- 8 Vgl. zu den Debatten um die impressionistische Momentaufnahme in der modernen Bildhauerei sowie Josephsohns Nähe und Distanz den Beitrag von Julia Wallner in diesem Band.
- 9 Amine Haase, «Das Wichtigste ist, dass es stimmt. Ein Gespräch zwischen Hans Josephsohn und Armine Haase», in: Udo Kittelmann und Felix Lehner (Hg.), *Kesselhaus Josephsohn*, (Ausst. Kat. MMK Museum für moderne Kunst, Frankfurt a. M.), Köln: Walther König, 2008, S. 155–161, hier S. 159. Vgl. hierzu die Beiträge von Magdalena Bushart und Guido Reuter in diesem Band.
- 10 Jürg Hassler, *Josephsohn – Stein des Anstosses*, Lausanne: Cinéma-thèque Suisse, 1977.
- 11 Vgl. hierzu den Beitrag von Arie Hartog in diesem Band.
- 12 Vgl. Bärbel Küsters Beitrag in diesem Band.
- 13 Phyllida Barlow, «Josephsohn – from memory ...», in: *Du. Die Zeitschrift der Kultur*, Nr. 856, 2015, S. 64.
- 14 Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, hg. von Heinrich Ludwig, Wien: Braumüller 1882, Paragraf 66.